

## FACIES, GESTUS, VOX: TRACCE DI 'TEATRALITÀ RETORICA' NELLA POESIA OVIDIANA DELL'ESILIO

Nell'elegia ovidiana dell'esilio, accanto a moduli concettuali e strutturali tipici dell'*ars dicendi* e, in particolare, del *genus deliberativum*, con le sue finalità di difesa e persuasione<sup>1</sup>, è possibile individuare la presenza di alcuni artifici tecnici riconducibili all'*actio* degli oratori.

Il contributo si propone di indagare i riferimenti agli aspetti paralinguistici nell'elegia dell'esilio come ulteriore retaggio dell'insegnamento impartito nelle scuole di retorica<sup>2</sup>, dove spesso si ricorreva alle tecniche teatrali o al repertorio di personaggi e *sententiae*, che, appartenenti al teatro, si erano consolidati nell'orizzonte culturale collettivo<sup>3</sup>. Oratori e attori condividevano l'importanza conferita alla gestualità e alla voce, ai loro effetti sul pubblico, oltre che l'attenzione alla *convenientia* e al *decorum*<sup>4</sup>.

L'*actio*, cioè quell'insieme di segni fisici che riguardano il tono della voce, l'espressione del volto, l'atteggiamento del corpo, era uno dei requisiti fondamentali per il successo di un'orazione<sup>5</sup>, in quanto l'oratore doveva mostrare di provare gli stessi sentimenti che voleva trasmettere per essere convincente nei confronti dell'uditorio<sup>6</sup>. Particolarmente significativo era il rap-

<sup>1</sup> Mi permetto di rinviare al mio studio dal titolo *Il riscatto della retorica: presenze declamatorie nelle Epistulae ex Ponto di Ovidio*, frutto della comunicazione tenuta nell'ambito della prima sessione del convegno *Présence de la déclamation antique (suasores et controverses grecques et latines)* presso il CELIS, alla MSH di Clermont-Ferrand il 18 novembre 2011, di prossima pubblicazione negli *Acti* nella collana "Caesarodunum- Présence de l'Antiquité". In esso ho cercato di individuare, tramite la disamina di tre *Epistulae ex Ponto* (1.2, 2.2 e 3.1), le possibili convergenze tra la poesia ovidiana dell'esilio e alcuni moduli della prassi retorica e declamatoria: il recupero da parte del poeta *relegatus* di stilemi appresi durante la sua educazione giovanile si arricchisce di una più credibile enfasi valoriale, in accordo con la drammaticità della sua situazione di vita, che produce una riscoperta del fattore autobiografico.

<sup>2</sup> La formazione giovanile di Ovidio era avvenuta, come è noto, sotto la guida dei retori A. Fusco e P. Latrone (cfr. Sen. *contr.* 2.2.8-12).

<sup>3</sup> Sul motivo dell'intreccio tra retorica e teatro cf., in particolare: Pérez Gómez 1990, 100 ss.; Petrone 2004a e 2004b, 133-146 (soprattutto 139 ss.); Moretti 2004, 63-96. Sull'argomento più specifico della contiguità tra mondo delle declamazioni e realtà teatrale cfr. Pianezzola 2003, 91-98; Casamento 2002; Berti 2007, 311 ss. e 321 ss.

<sup>4</sup> Sul teatro, quale ricettacolo di insegnamenti validi per l'educazione dei retori, cf., in particolare, Quint. *inst.* 2.10.13; 10.1.65 e 69. Sulla similarità tra tecniche oratorie e teatrali cfr. soprattutto Cic. *Brut.* 290, *de or.* 3.216-219; Quint. *inst.* 11.3.4 e 71-74. Sulla labilità del confine esistente nel campo dell'*actio* tra la pratica oratoria e la tecnica istrionica, problematica in ambito latino, a causa dell'inferiorità che a livello sociale colpisce gli attori, cfr. Cavarzere 2011, 63 con la nota bibliografica 14.

<sup>5</sup> Cfr. Cic. *de or.* 3.213-277 e Quint. *inst.* 11.3.2.

<sup>6</sup> Cfr. Cic. *de or.* 2.189; *Brut.* 188; Quint. *inst.* 6.1.29-33; 11.3.67.

porto con il destinatario, del quale l'oratore-attore era chiamato a cogliere e veicolare i sentimenti, secondo la finalità del *movere*.

La cura dell'*actio* doveva perciò essere attenta soprattutto nelle parti incipitarie e conclusive delle orazioni, finalizzate alla *captatio benevolentiae* dei giudici e dell'uditorio, e, in particolare, durante la *peroratio*, momento cruciale per la difesa dell'imputato.

L'eloquenza greca e romana contemplava anche casi in cui il solo aspetto fisico, non accompagnato dalle parole, poteva infondere sentimenti di *pathos*: un ruolo paradigmatico assunse, per esempio, il disvelamento in tribunale del corpo del cliente o dei testimoni, capace di suscitare commozione se la pelle era martoriata o coperta da cicatrici<sup>7</sup>.

Nelle elegie ovidiane dell'esilio le dinamiche di persuasione del destinatario e del pubblico dei lettori sembrano spesso modulate secondo le strategie della 'performance' oratoria: la stessa ricerca della *convenientia* poetica da parte dell'autore *relegatus*, al di là delle accuse ormai superate sul carattere lamentoso e monotematico dei suoi versi, risponde al principio retorico che prevedeva l'adeguatezza dello stile ai contenuti e alle circostanze.

I componimenti poetici, unico tramite tra Ovidio lontano e i lettori romani, divengono i soli testimoni della sua sventura, capaci di farsi portavoce del suo malessere, tanto da assumere anche nel loro aspetto esteriore le parvenze dell'autore *relegatus*.

L'attenzione alla componente visiva, che, come è noto, giocava un ruolo fondamentale soprattutto quando sulla "scena del processo"<sup>8</sup> erano chiamati ad intervenire i testimoni dell'imputato, è ben presente già nella prima elegia dei *Tristia*, programmatica dell'intera opera. La raccolta di poesie, che a differenza dell'autore può recarsi a Roma, è chiamata a testimoniare, con il suo stesso aspetto mesto e trascurato, la dolorosa condizione dell'esule, secondo il principio, più volte sottolineato, del *decorum* (1.1.3 ss.):

*Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse;  
infelix habitum temporis huius habe.  
Nec te purpureo velent vaccinia fuco:  
non est conveniens luctibus ille color:  
nec titulus minio, nec cedro charta notetur,*

<sup>7</sup> Cfr. Quint. 2.15.5-9; Cic. *Verr.* 2.5.3 e la rilettura parodica del *topos* del disvelamento in *Verr.* 2.5.32 (su questi passi cfr. Moretti 2004, 65 ss.).

<sup>8</sup> Alludo volutamente al famoso contributo di Narducci 1995, 19-23, dal quale traggio la seguente citazione, calzante per le considerazioni che mi accingo a fare: "La rappresentazione cominciava ben prima dell'inizio del dibattimento. Per tutto il periodo che lo precedeva, l'imputato, i suoi familiari e i suoi sostenitori si facevano vedere in giro abbigliati a lutto: vesti dimesse, facce scure e torve, occhi pesti di pianto, barbe trascurate. Particolarmente benvenuto era il cordoglio dei fanciulli in tenera età" (22).

*candida nec nigra cornua fronte geras.  
 Felices ornent haec instrumenta libellos:  
 fortunae memorem te decet esse meae*<sup>9</sup>.

Il *liber* subisce un processo di personificazione<sup>10</sup> e viene definito *hirsutus* per le sue chiome sparse (vv. 11-12)<sup>11</sup>, ricordando una caratteristica degli abitanti del territorio dal quale proviene, i Geti, che in alcuni riferimenti ovidiani sono connotati proprio da questo epiteto (*Pont.* 1.5.74 e 3.5.6). Le eventuali macchie e cancellature, presenti sulle sue pagine, testimoniano le lacrime del *relegatus* (v. 13), secondo un espediente già impiegato nelle *Heroides*, dove le eroine abbandonate esortano, con intenti psicagogici, gli amati a prestare attenzione proprio alle imperfezioni e ai segni presenti sulla carta delle loro lettere<sup>12</sup>.

Anche in *trist.* 3.1, speculari all'elegia 1.1, poiché contiene la risposta del libro al *propempticon* del suo autore, viene descritta la *facies* del *liber* con il riferimento alle sue pagine, che, costituite da un supporto poco pregiato e non levigato, sono contraddistinte da macchie e cancellature, segni materiali del dolore del poeta (vv. 13-16):

*quod neque sum cedro flavus nec pumice levis,  
 erubui domino cultior esse meo.  
 Littera suffusas quod habet maculosa lituras,  
 laesit opus lacrimis ipse poeta suis.*

In entrambe le elegie la rappresentazione del *liber* è basata soprattutto sul particolare estetico del colore, la cui vista già da sola è indicativa dell'autore e dei contenuti (*trist.* 1.1.61-62). La qualità scadente della carta, che non è

<sup>9</sup> Seguo il testo latino riportato nell'edizione di Hall 1995.

<sup>10</sup> Sul modulo dell'apostrofe al libro personificato da parte del suo autore cfr. Citroni 1986, 111-146, dove vengono individuati eventuali origini e sviluppi del motivo nelle letterature greca e latina (dalla *Nemea* 5 di Pindaro, all'idillio 16 di Teocrito, passando per i carmi 1 e 35 di Catullo), e sono riconosciuti in Orazio *epist.* 1.20 e 1.13 gli ipotesti più immediati di *trist.* 1.1 e 3.1 (pp. 122-125 e 129-130). Per un'interpretazione in chiave ironica del motivo della personificazione del *liber* nelle due elegie proemiali dei *Tristia* cfr. Iodice Di Martino 1996, 85-92; sullo sviluppo del tema della personificazione nell'elegia ovidiana dell'esilio cfr. Claassen 1990, 102-116 (sulla personificazione della poesia cfr. 110 ss.); sul libro, quale sostituto del poeta *relegatus*, cfr. anche Hardie 2002, 297-300 e Geysen 2007, 374-383.

<sup>11</sup> In *trist.* 1.3.89-90 (*Egredior, sive illud erat sine funere ferri/ squalidus, inmissis hirta per ora comis*) la descrizione di Ovidio, in partenza verso il luogo della sua *relegatio*, indugia proprio sul particolare dei capelli ricadenti e della barba incolta, aspetti tipici di coloro che subivano un lutto.

<sup>12</sup> Cfr. *her.* 3.3-4 e 15.97 ss. Un chiaro antecedente è offerto da Prop. 4.3.3 ss. Sul motivo cf., tra gli altri: Baca 1971, 195-201; Rosati 1984, 417-426. La ripresa di moventi riconducibili alle *Heroides* ha il valore programmatico di recupero, in circostanze diverse, di moduli e stilemi tipici della poesia amorosa, tra cui l'impiego del distico elegiaco, che era stato abbandonato durante la composizione delle *Metamorfosi*: cfr. Fedeli 2003, 3 ss.

levigata, può richiamare sul piano contenutistico e formale la mancanza di *labor limae*<sup>13</sup>, della quale il poeta *relegatus* si scusa più volte, secondo la topica della *recusatio*, soffermandosi sulla scarsa qualità dei suoi versi o sull'incapacità nel variare gli argomenti<sup>14</sup>.

La raffigurazione degli aspetti paratestuali del libro di elegie<sup>15</sup>, con la considerazione accordata al suo carattere dimesso, oltre ad essere indicativa e programmatica della nuova 'tonalità' assunta dalla sua poesia, tanto che in abiti trascurati e con capelli spettinati compare lo stesso Cupido in *Pont.* 3.3<sup>16</sup>, sembra ricordare una prassi consueta durante i processi, quando clienti e testimoni apparivano sulla scena malconci e vestiti umilmente proprio per suscitare la compassione da parte dei giudici<sup>17</sup>.

In effetti, alla finalità persuasiva rispondono anche le rappresentazioni, frequenti nella poesia ovidiana dell'esilio, del *relegatus* come "morto vivente"<sup>18</sup>, naufrago<sup>19</sup>, invecchiato o malato, *status* riconducibili a quelli di al-

<sup>13</sup> Del resto il termine *litura* può significare sia "correzione" che "cancellatura" e Ovidio sembra giocare su questa ambivalenza, già presente nelle *Heroides* (cfr. *supra*, nota 12): "non le *liturae* di un professionista della poesia, dunque, ma di un corrispondente 'ingenuo' ed emotivamente instabile, che lascia un segno tangibile del suo disagio sul testo del *lacrimosum carmen*" (Merli 2010, 73, n. 7).

<sup>14</sup> Per i consueti riferimenti del poeta *relegatus* al declino del suo ingegno poetico e alla scadente qualità dei suoi versi cfr. i passi raccolti da Scholte 1933, XV ss.; Froesch 1968, 31 ss.; Luck 1977, 4.

<sup>15</sup> L'attenzione alla materialità libraria, al libro come *munus* o oggetto elegante, è un motivo che Ovidio eredita dalla poesia ellenistica, sviluppandolo in termini opposti rispetto a Cinna (fr. 11), Catullo (*carm.* 1), Ligdamo ([Tib.] 3.1) e Orazio (*epist.* 1.20.2): cfr. Citroni 1986, 125.

<sup>16</sup> Cfr. vv. 13 ss. Ai vv. 29 ss. il *relegatus* si rivolge al dio, del quale ricorda l'intervento decisivo per la sua giovanile investitura poetica, con la rinuncia alla composizione del genere epico, a vantaggio di quello elegiaco, e la conseguente adozione del distico (cfr. *am.* 1.1.3 ss.). Sulla presenza di Cupido nella poesia ovidiana antecedente all'esilio (in particolare gli *Amores*) e sul significato metaletterario che assumono i riferimenti al dio, nella giustificazione delle scelte compositive del Sulmonese, con movenze differenti rispetto, per esempio, al precedente properziano (su cui anche Dimundo 2000, 9-34), cfr. Landolfi 2007, 107-138. L'epifania di Amore in *Pont.* 3.3 non è estranea ad intenti metaletterari e apologetici (cfr. i vv. 49 e ss. che ricordano *ars* 1.31-34 e *trist.* 2.241 ss.) e l'indugio sui dettagli dell'aspetto dimesso di Cupido, diverso dai ritratti presenti negli *Amores*, ricorda anche la descrizione delle prosopopee di *Elegia* e *Tragedia* nella programmatica *am.* 3.1.

<sup>17</sup> Cfr. Quint. *inst.* 6.1.30 e 33.

<sup>18</sup> La raffigurazione si colloca in una precisa tradizione letteraria (cfr. Nagle 1980, 22-32; Evans 1983, 34-38, 54-56, 59, 65-67, 71-73, 184-187; Dobhofer 1987, 169-173; Videau-Delibes 1991, 333-364; Claassen 1996, 576-585 e Id. 1999, 239 e 309 n. 37; Degl'Innocenti Pierini 1999, 133-147; Di Giovine 2004, 106-109), tuttavia, alla luce della nostra interpretazione, mi sembra suggestivo accostarla allo stratagemma retorico dell'ostensione del corpo morto del personaggio oggetto del discorso, come avveniva nel caso dell'oratoria politica ed epittica.

cuni eroi epici e tragici, tra cui Edipo<sup>20</sup>, Ulisse<sup>21</sup> e, in particolare, Filottete, costretto, a causa di una ferita, ad un forzato isolamento<sup>22</sup>: l'Ovidio esule subisce, come i suoi libri<sup>23</sup>, una sorta di metamorfosi, acquisendo, dopo la condanna, l'aspetto infelice di chi ha perso il vigore e non ha più il colorito di prima<sup>24</sup>.

L'identificazione con il proprio scritto, e i suoi contenuti, prova che il concetto di opera letteraria giunge con Ovidio ad una sua compiuta consapevolezza<sup>25</sup>, conosce una singolare declinazione nel motivo del legame parentale tra il *relegatus* e il *corpus* poetico, tanto che i suoi componimenti sono spesso descritti come "figli" dell'autore o "fratelli" tra loro, cosa che avviene anche in *trist.* 1.1 (vv. 107, 114 ss.) e 3.1 (v. 57)<sup>26</sup>. Quest'immagine, le cui origini sono state dal Curtius ravvisate nel *Simposio* platonico<sup>27</sup>, sembrerebbe fornire un'ulteriore prova dell'ipotesi raffigurativa dei libri quali testimoni del poeta, visto che una strategia tradizionale per smuovere gli animi in tribunale consisteva proprio nel mostrare i figlioletti o i nipotini del-

<sup>19</sup> Per la presenza di quest'immagine nella poesia ovidiana dell'esilio cfr. Cucchiarelli 1997, 215-224, dove viene indagato il peso del precedente alcaico e l'assenza di una scoperta polemica di natura politica.

<sup>20</sup> Il personaggio incarna la condizione dell'esule/morto vivente: cfr. Soph. *Oed. C.* 109-110; Sen. *Oed.* 950-951 e *Phoen.* 94-95; Stat. *Theb.* 4.614 ss. (i passi sono suggeriti da Degl'Innocenti Pierini 1999, 133 ss.).

<sup>21</sup> L'eroe omerico, che aveva subito l'ira della divinità e l'imperversare di tempeste marine, funge spesso da modello di paragone per l'Ovidio *relegatus*: cfr. Rahn 1958, 115-118; Drucker 1977, 87-113; Lechi 1993, introd. ad Ovidio, *Tristezze*, 15 ss.

<sup>22</sup> Così Degl'Innocenti Pierini 2007, 161: "L'esempio di Filottete [...] serve ad Ovidio per legittimare il suo doloroso percorso autobiografico e poetico, per mettere in luce come la sua metamorfosi esistenziale abbia provocato una inevitabile trasformazione anche della sua poesia, votata a riflettere unicamente l'espressione del suo lamento di esule emarginato [...]". Per l'influsso che possono aver esercitato sull'elegia ovidiana dell'esilio i precedenti sofocleo e acciano cfr. Galasso 1987, 89 ss. Per i riferimenti al personaggio di Filottete nella poesia ovidiana dell'esilio cfr. Di Giovine 2006, 165-176 e Id. 2007, 567-579.

<sup>23</sup> Sul rapporto tra i libri composti da Ovidio durante la sua *relegatio* e quelli precedenti, letto in termini di "metamorfosi letteraria", cfr. soprattutto Hinds 1985, 13 ss. e Barchiesi 1986, 104 ss.

<sup>24</sup> Cfr. *trist.* 4.6.41: *Nam neque sunt vires, nec qui color esse solebat*. In *Pont.* 1.10 il poeta si sofferma sulle sue cattive condizioni di salute, affermando che le sue membra sono più bianche di cera (v. 28), dettaglio che pare richiamare una corrispondenza tra l'autore stesso e i suoi *libelli*.

<sup>25</sup> Cfr. Citroni 1995, 431-473.

<sup>26</sup> Cfr. Nagle 1980, 82-88; Davisson 1984b, 111-114; Citroni 1986, 128, con la nota 29; Claassen 1990, 111 ss.; Degl'Innocenti Pierini 2008, 31 ss.

<sup>27</sup> Curtius 1948, 139 ss.

l'imputato<sup>28</sup>: i componimenti dell'autore *relegatus* devono ugualmente essere oggetto di commiserazione e di pietà.

A ben guardare, anche le indicazioni al *liber* presenti in *trist.* 1.1, improntate a cautela, ricordano quelle che il *patronus*, rivestendo quasi i panni di un regista teatrale, dava ai clienti e ai testimoni circa l'atteggiamento da tenere durante l'agone processuale: il monito a non parlare, a dire solo quello che serve e a non difendere il torto (vv. 21 ss.), l'esortazione a mostrarsi esitante e timoroso (v. 63; v. 87; v. 95), il consiglio a farsi avanti con accortezza, adeguando il proprio atteggiamento alle circostanze (vv. 91 ss.)<sup>29</sup>.

Quintiliano nell'*Institutio oratoria*, trattando dell'*actio*, sosterrà che lo stato d'animo delle persone si riconosce dall'espressione del volto e dal modo in cui si fanno avanti, dall'incedere, una notazione che sembra basarsi sull'esperienza teatrale<sup>30</sup>: gli attori della tragedia e della commedia si distinguevano dai loro abiti e dall'andamento, più lento e gravoso per i primi, più veloce e brioso per i secondi.

Le qualità esteriori e il modo di incedere sono elementi sui quali si sofferma lo stesso Ovidio nelle sue indicazioni al *liber*: i componimenti, intonati allo *status* del *relegatus*, hanno un'andatura zoppicante<sup>31</sup>, condizione che quindi non sembra riconducibile solo alla *convenientia* poetica del metro elegiaco, come confermato dall'uso ambivalente del termine *pes* ("piede" o "metro") in *trist.* 1.1.16 (*contingam certe quo licet illa pede*), 3.1.11-12 (*Clauda quod alterno subsidunt carmina versu,/ vel pedis hoc ratio, vel via longa facit*) e 56 (*Aspicias alternos intremuisse pedes?*).

Il libro, seguendo le istruzioni del proprio autore, si fa carico dei suoi timori, ereditandone la condizione di esiliato (*trist.* 3.1.73-74) e mostrando davanti alla casa di Augusto quei sentimenti di soggezione e vergogna tipici di un imputato o di un testimone di fronte ad un giudice (*trist.* 3.1.53 ss.):

*Me miserum! Vereorque locum vereorque Penates,  
et quatitur trepido littera nostra metu.  
Aspicias exangui chartam pallere colore?  
Aspicias<sup>32</sup> alternos intremuisse pedes?*

<sup>28</sup> Moretti 2004, 69 ss., che ricorda il caso paradigmatico di Servio Galba e l'impiego dello stratagemma retorico nelle orazioni ciceroniane.

<sup>29</sup> Sull'importanza per il *patronus* di prevenire eventuali atteggiamenti dei clienti o dei testimoni, che possono sortire, con la loro inesperienza, un effetto contrario rispetto a quello perseguito dall'oratore con il suo discorso cfr. Quint. *inst.* 6.1.37-45 (sul tema vd. Moretti 2004, 71 ss.).

<sup>30</sup> Cfr. Quint. *inst.* 11.3.66 (su cui Petrone 2004a, 52).

<sup>31</sup> Cfr. *am.* 3.1.7 ss. e *her.* 15.5.

<sup>32</sup> Anche in alcune orazioni ciceroniane il verbo *aspicio* ricorre all'inizio di passi in cui si richiama l'attenzione dell'uditorio su particolari riguardanti l'aspetto fisico dei protagonisti del processo: cfr. Cic. *Verr.* 2.3.22 e 2.5.127.

La rappresentazione del *liber* somiglia a quella di un *supplex*, che teme di avvicinarsi al potente interlocutore e trema, condizione da Ovidio richiesta anche agli amici e alla moglie, esortati ad intercedere presso la famiglia imperiale a favore di un suo ritorno, un riavvicinamento alla patria o un cambiamento del luogo della *relegatio*. In particolare, lo stato di smarrimento vissuto dal libro, è analogo a quello che sembra provare la coniuge, chiamata ad assumere l'atteggiamento di una supplice per impetrare efficacemente la sua istanza a Livia, come si nota in *Pont.* 3.1, dove ricorrono le stesse caratteristiche del timore e della trepidazione, avvalorate dall'espedito delle lacrime reali della postulante:

*Quid trepidas et adire times?*<sup>33</sup> ... (v. 119)  
*Plura quidem subeunt, sed conturbata timore;*  
*haec quoque vix poteris voce tremante loqui.*  
*Suspitor hoc damno fore non tibi: sentiet illa*  
*te maiestatem pertimuisse suam.* (vv. 153-6)

La paura della *coniunx*, simile a quella provata dal *liber*, sembra rispondere alla prassi retorica in base alla quale all'inizio di un discorso il buon oratore doveva mostrare sentimenti di ansia ed esitazione per apparire credibile<sup>34</sup>.

Anche in *Pont.* 3.1, come in *trist.* 1.1.25, ricorre l'ammonimento a non difendere il torto del *relegatus* (v. 147) e ad agire con cautela, adeguando il proprio comportamento alle circostanze (vv. 129 ss.). Una strategia persuasiva efficace è rappresentata dalle lacrime della moglie (vv. 149; 157-8), testimone di spicco del malessere del marito lontano.

Il pianto dell'oratore e, in particolare dei testimoni, con la conseguente impossibilità di continuare a parlare, era uno stratagemma consueto per impietosire i giudici durante i processi, tanto più se le lacrime, come dimostra Cicerone nella *Pro Plancio*, finivano per contagiare gli stessi giudici e impedivano il proseguimento della difesa<sup>35</sup>. Del resto, lo stesso Quintiliano nell'*Institutio oratoria* affermerà che confessare durante la *peroratio* di sentirsi venir meno per la fatica o il dolore doveva produrre un effetto fortemente psicagogico sull'uditorio<sup>36</sup>.

La condizione della coniuge di Ovidio ricorda, come è stato notato, quella delle *Supplici* euripidee, nella scena iniziale dell'omonima tragedia: la

<sup>33</sup> Seguo il testo latino riportato nell'edizione di Richmond 1990.

<sup>34</sup> Cfr. Cic. *de or.* 1.119 e 121 (su cui Cavarzere 2011, 51 ss.).

<sup>35</sup> Cfr. *Pro Plancio* 104: *Plura ne dicam tuae me etiam lacrimae impediunt vestraeque, iudices, non solum meae*. Sull'effetto psicagogico delle lacrime durante i processi cfr. Casamento 2004, 47 ss.

<sup>36</sup> Cfr. Quint. *inst.* 11.3.173, dove viene citato come esempio Cic. *Mil.* 105, al quale possiamo aggiungere anche Cic. *Rab. Post.* 92.

dimensione drammatica accomuna l'oggetto della richiesta (la restituzione di un corpo) e le modalità impiegate per esaudirla, tra cui appunto le lacrime<sup>37</sup>. Ma l'afflizione della moglie per la disgrazia del marito trovava nella tragedia, anche latina, un rappresentante esemplare nel personaggio di Andromaca, più volte evocata nella poesia ovidiana dell'esilio in riferimento alla prova dolorosa, cui era sottoposta la stessa *coniunx exulis*<sup>38</sup>. Non è un caso se nel *De oratore* Cicerone, attraverso l'esposizione di Crasso, assuma come esempio, per descrivere una tonalità della voce improntata al dolore e al pianto, proprio il paradigma tragico di Andromaca (3.58.217), una prova che l'assimilazione di vicende e personaggi mitici, appartenenti al teatro latino, negli schemi elaborati dalla retorica, era già avvenuta. Di quella stessa intonazione "spezzata e flebile"<sup>39</sup> deve servirsi la coniuge di Ovidio per proferire la sua istanza a Livia (vv. 157-8).

Anche in *Pont.* 3.1 è riconoscibile l'osmosi tra teatro e prassi oratoria, come denota l'uso di una terminologia al tempo stesso teatrale<sup>40</sup> e giuridica:

*uxor, et ad partis prima venire tuas.*  
*Magna tibi imposita est nostris persona libellis:*  
*coniugis exemplum diceris esse bonae.* (vv. 42-4);  
*Quicquid ages igitur, scaena<sup>41</sup> spectabere magna,*  
*et pia non parvis testibus uxor eris.* (vv. 59-60);  
*Cum tibi contigerit vultum Iunonis adire,*  
*fac sis personae, quam tueare, memor.* (vv. 145-6).

Le esortazioni ovidiane, ad adeguare il proprio comportamento alle circostanze, conoscono alcuni punti di contatto con la morale ciceroniana del *decorum*, visto che già nel *De officiis* l'arte dell'attore e quella dell'oratore rappresentano un modello di riferimento per il *vir bonus*<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. Citroni Marchetti 1999, 130-136.

<sup>38</sup> *Trist.* 4.3.29 ss. e 5.14.37.

<sup>39</sup> Flebile, a sua volta, era il carme ovidiano dell'esilio (*trist.* 5.1.5-6) e in generale il canto elegiaco (cfr. *am.* 3.9.3 *Flebilis... Elegeia*; *her.* 15.7 *elegi quoque flebile carmen*).

<sup>40</sup> Un'indagine sulla presenza della componente teatrale nella poesia ovidiana, e nella stessa *Pont.* 3.1, pur con contenuti ed esiti differenti rispetto ai nostri, è condotta da Vial 2009, 249-264: il ricorso ad allegorie, comparazioni ed immagini teatrali, frequente negli scritti ovidiani a partire dagli *Amores*, rappresenta un tratto caratterizzante della nuova poetica, "où la fusion de l'élégiaque et de l'épique s'enrichit d'une constante dimension tragique" (258).

<sup>41</sup> Particolarmente significativa si rivela l'occorrenza del termine *scaena* in *trist.* 1.9b.12 (*'Scaena manet dotes grandis, amice, tuas'*), dove Ovidio riporta l'elogio che rivolse all'amico oratore agli inizi della sua carriera.

<sup>42</sup> Cfr. *Cic. off.* 1.129.



L'*actio*, nel caso della moglie, inesperta nell'*ars dicendi*<sup>43</sup>, si rivela auto-sufficiente pure in assenza di un linguaggio verbale: il ricorso alle 'tecniche scenografiche' diviene evidente a partire dal v. 149, con l'esortazione alla coniuge a comportarsi da supplice<sup>44</sup> e a dare libero sfogo al pianto, più efficace delle parole:

*Tum lacrimis demenda mora est, summissaque terra  
ad non mortalis bracchia tende pedes.* (vv. 149-150);

*Nec, tua si fletu scindentur verba, nocebit:  
interdum lacrimae pondera vocis habent.* (vv. 157-158).

Ovidio assume i panni di un regista teatrale e la consorte quelli di un attore, ma le loro figure sono anche accostabili rispettivamente a quelle del *patronus* e del *cliens* o del *testis*: la felice constatazione di Davisson<sup>45</sup> è completata dalla considerazione che proprio nelle scuole di retorica, frequentate durante la giovinezza, il poeta possa aver acquisito un repertorio di tecniche oratorie che annoverava modi e temi comuni alla prassi teatrale. Ad Ovidio, appassionato di *controversiae ethicae* e di *suasoriae*<sup>46</sup>, non dovevano essere sfuggite le potenzialità insite nelle strategie visuali impiegate dalla prassi oratoria, con l'importanza accordata alla cura della 'performance', segno anche questo di quella tendenza alla 'teatralizzazione' che andava sempre più caratterizzando l'eloquenza romana a partire dal I sec. d. C.

Università della Calabria

BEATRICE LAROSA

#### Riferimenti bibliografici

- A. R. Baca, *The Themes of Quaerela and Lacrimae in Ovid's Heroides*, "Emerita" 39, 1971, 195-201.  
 A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, "MD" 16, 1986, 77-107.  
 E. Berti, *Scholasticorum Studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007.  
 A. Casamento, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002.  
 A. Casamento, *Parlare e lagrimar vedrai insieme: le lacrime dell'oratore*, in G. Petrone, *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, 41-62.  
 A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011.

<sup>43</sup> Diverso è il caso degli amici oratori Fabio Massimo e Messalino, destinatari rispettivamente di *Pont.* 1.2 e 2.2, ai quali è richiesto di far appello alla *lenitas* e alla *dulcedo* delle loro voci (cfr. 1.2.70; 115-118; 2.2.41 e 96).

<sup>44</sup> Sull'efficacia di quest'atteggiamento nei tribunali cf., in particolare, Quint. *inst.* 6.1.33 (sull'importanza delle *preces*) e 34 (per l'espedito del gettarsi a terra).

<sup>45</sup> Davisson 1984a, 324-339.

<sup>46</sup> Sen. *contr.* 2.2.12.

- M. Citroni, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto con il destinatario*, "Maia" n. s. 38, 1986, 111-146.
- M. Citroni, *Poesia e lettori di Roma antica*, Bari 1995.
- S. Citroni Marchetti, *Il potere e la giustizia. Presenze della tragedia greca nelle elegie ovidiane dell'esilio*, "MD" 43, 1999, 111-156.
- J.-M. Claassen, *Ovid's Wavering Identity: Personification and Depersonalisation in the Exilic Poems*, "Latomus" 49, 1990, 102-116.
- J.-M. Claassen, *Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave*, "Latomus" 55, 1996, 571-590.
- J.-M. Claassen, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, London 1999.
- A. Cucchiarelli, *La nave e l'esilio (allegorie dell'ultimo Ovidio)*, "MD" 38, 1997, 215-224.
- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- M. H. T. Davisson, *Magna tibi imposita est nostris persona libellis. Playwright and actor in Ovid's Epistulae ex Ponto 3.1*, "CJ" 79, 1984, 324-339.
- M. H. T. Davisson, *Parents and children in Ovid's poems from exile*, "CW" 78, 1984, 111-14.
- R. Degl'Innocenti Pierini, *La cenere dei vivi. Topoi epigrafici e motivi sepolcrali applicati all'esule (da Ovidio agli epigrammi senecani di AL)*, "InvLuc" 21, 1999, 133-147.
- R. Degl'Innocenti Pierini, *Per voce sola: l'eloquente retorica del silenzio e dell'incomunicabilità nell'esilio antico (e moderno)*, "Aevum(ant)" n. s. 7, 2007, 155-169.
- R. Degl'Innocenti Pierini, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008.
- C. Di Giovine, *La diffida del miser. Per l'interpretazione di Anth. Lat. 396 e 410R.*, "RPL" 26, 2004, 104-114.
- C. Di Giovine, *Il relegato e il nemico. Spunti di riflessione su alcune metafore in Ovidio, trist. 3, 11*, "RFIC" 134, 2006, 165-176.
- C. Di Giovine, *Telefo, Filottete e il 'vulnus' di Ovidio*, "BStudLat" 37, 2007, 567-579.
- R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul primo libro degli Amores di Ovidio*, Bari 2000.
- E. Doblhofer, *Exil und Emigration: Zum Erlebnis der Heimatferne in der Römischen Literatur*, Darmstadt 1987.
- M. Drucker, *Der verbannte Dichter und der KaiserGott. Studien zu Ovids späten Elegien*, Diss. Heidelberg 1977.
- H. B. Evans, *Publica carmina. Ovid's Books from Exile*, Lincoln-London 1983.
- P. Fedeli, *L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista*, in R. Gazich (ed.), *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, Atti delle Giornate di studio (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia-Milano, 16-17 aprile 2002), Milano 2003, 3-35.
- H.H. Froesch, *Ovids Epistulae ex Ponto I-III als Gedichtsammlung*, Diss. Bonn, 1968.
- J. Geysen, *Ovid's Addresses to the Book in Tristia I, 1*, "Latomus" 66, 2007, 374-383.
- J. B. Hall (ed.), *P. Ovidii Nasonis Tristia*, Stuttgart-Leipzig 1995.
- P. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- S. Hinds, *Booking the return trip: Ovid in Trist. I*, "PCPhS" n. s. 31, 1985, 13-32.
- M. G. Iodice Di Martino, *Effetti parodici nella poesia dell'esilio di Ovidio: il motivo del libro 'vivente'*, "AION (filol)" 18, 1996, 85-92.
- L. Landolfi, *Volti di Cupido. Ovidio, Amore, gli Amores*, in L. Landolfi - V. Chinnici (edd.), *Teneri properentur Amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Gli Amores*, Bologna 2007, 107-138.
- F. Lechi (ed.), *Ovidio. Tristezze*, introd., trad. e note di F. L., Milano 1993.
- G. Luck (ed.), *P. Ovidius Naso. Tristia*, Bd. II, Heidelberg 1977.
- E. Merli, *La lima e il testo da Ovidio a Marziale*, "CentoPagine" 4, 2010, 71-88.

- G. Moretti, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in G. Petrone (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, 63-96.
- B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Programm and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*, Bruxelles 1980.
- E. Narducci, *La scena del processo*, in Id., *Processi ai politici nella Roma antica*, Roma-Bari 1995, 19-23.
- L. Pérez Gómez, *Quintiliano y la semiótica del teatro*, "Emerita" 58, 1990, 90-111.
- G. Petrone, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2004.
- G. Petrone, *I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in Ead. (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, 133-146.
- E. Pianezzola, *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle Controversiae di Seneca il Vecchio*, in I. Gualandri- G. Mazzoli (edd.), *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale*, Como 2003, 91-98.
- H. Rahn, *Ovids elegische Epistel*, "A&A" 7, 1958, 115-118.
- J. A. Richmond (ed.), *Ovidius. Ex Ponto Libri Quattuor*, Leipzig 1990.
- G. Rosati, *Aeolis Aeolidae... Sull'autenticità di un distico ovidiano (Her. 11, 0 a-b)*, "RFIC" 112, 1984, 417-426.
- A. Scholte, *Publi Ovidii Nasonis Ex Ponto liber primus commentarius exegetico instructus*, Diss. Gröningen, Amersfurt 1933.
- H. Vial, *Comparaisons, méthaphores et images théâtrales: la complexité générique portée sur la scène poétique*, in *La théatralité de l'oeuvre ovidienne* (Actes des Journées d'études des 17 et 18 novembre 2008, Poitiers, Université de Poitiers), Paris, ADRA, Diss. de Boccard, "Études Anciennes", 2009, 249-264.
- A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine. Une poétique de la rupture*, Paris 1991.

ABSTRACT. This paper aims to analyse the presence of paralinguistic aspects in Ovid's elegiac poetry of exile as an heritage of the teachings of the schools of declamation: actors and orators shared the importance given to the bodily language and to the voice, as well as the attention to the *convenientia*. The relevance of the oratorical performance already plays a significant role in the opening poems of the *Tristia* (1.1 and 3.1), where the elegy-book's appearance reflects that of its author.

KEYWORDS. Ovid, poetry of exile, *actio*, rhetorical theatricality.